



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS - TEL

HALLISSON NOGUEIRA SANTOS

**A INFLUÊNCIA DOS COCOS NO TEXTO DA ÓPERA PEDRO
MALAZARTE DE MARIO DE ANDRADE**

BRASÍLIA - DF
2013



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS - TEL

HALLISSON NOGUEIRA SANTOS

**A INFLUÊNCIA DOS COCOS NO TEXTO DA ÓPERA PEDRO
MALAZARTE DE MARIO DE ANDRADE**

Trabalho de conclusão de curso para obtenção do
título de Licenciatura em Letras Português e suas
respectivas Literaturas da Universidade de
Brasília.

Orientador: Professor Dr Robson Coelho Tinoco

BRASÍLIA - DF
2013

RESUMO

Este estudo trata da noção de coco explorando sua característica principal o dialogo entre coro e solo e como isso se manifesta na ópera. Para tanto, é feita a análise do texto da ópera Pedro Malazarte. As reflexões se desenvolvem com o apoio em estudos realizados por Mario de Andrade. Os resultados obtidos permitem considerar a grande importância e influência dos cocos no libreto da ópera.

Palavras-chave: coco, ópera, Pedro Malazarte.

ABSTRACT

This study deals with the notion of coco exploring its main feature dialogue between chorus and solo and how this manifests in opera. For both, the analysis is made of the text of the opera Pedro Malazarte. The reflections are developed with support in studies by Mario de Andrade. The results allow to consider the importance and influence of cocos in the libretto of the opera.

Keywords: coco, opera, Pedro Malazarte.

SUMÁRIO

	Página
1 INTRODUÇÃO	6
2 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	6
3 METODOLOGIA	9
4 ANÁLISE	9
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	16
REFERÊNCIAS	17
ANEXOS	18

1 INTRODUÇÃO

O objetivo desta monografia é verificar a principal característica do coco no texto da ópera Pedro Malazarte escrito por Mario de Andrade. Esse estudo é baseado nas pesquisas do autor acerca dos cocos, por ter sido o primeiro a registrar sobre essa forma poético-musical do folclore rural com o rigor do método científico, mas conservando marcas da paixão, do carinho e das sensações dele, nunca ocultadas quando se tratava de cultura popular brasileira, como afirmava Oneyda Alvarenga. Isso porque as informações mais recentes encontradas em livros pouco ou nada nos auxiliam como afirma Maria Ignez Novais Ayala¹:

Os dados mais recentes de que tivemos notícias consistem em fichas de poucos grupos de dançadores de coco, encontradas dentre várias outras de diferentes manifestações de cultura popular no estado. Constam de levantamentos desenvolvidos na década de 70 sob a orientação de professores vinculados ao NUPPO (Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular) da Universidade Federal da Paraíba.

Além das fichas, algumas informações resumidas aparecem em livros sobre a cultura popular da Paraíba, [...], mas em nenhum deles há elementos que permitam captar a situação atual dos cocos. (AYALA, 2000, p. 235).

Para realizar esse trabalho escolhemos alguns trechos da ópera para serem analisados e buscamos observar como o diálogo entre solo e coro se manifesta na obra. Percebemos que os cocos assumem formas curiosas sendo muito bem utilizadas pelo autor. Identificamos ainda, episódios típicos da cultura popular brasileira sendo retratados no texto indicando seu caráter nacional.

2 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

A partir do libreto, a intenção deste estudo será verificar as características principais do coco na composição do texto da ópera. Para isso, tomaremos como base informações contidas em *Camargo Guarnieri - O Tempo e a Música*, organizados por Flávio Silva, as *Cartas a Manuel Bandeira* de Mario de Andrade, além do *Ensaio sobre a música brasileira*, de seus estudos encontrados em *Danças dramáticas do Brasil* organizados por Oneyda Alvarenga e *Os Cocos* com preparação, ilustração e notas de Oneyda Alvarenga. Este último reúne uma série de cocos que são analisados em documentos importantes, que estão inseridos em forma de apêndices: *A Literatura dos cocos*; *O turista aprendiz*; *Chico Antônio*; *O canto do cantador*; e *Na pancada do ganzá*. Para desenvolver essa análise é necessário compreendermos o que é coco. O autor do libreto mostra seu encantamento por essa manifestação artística e tenta explicá-la:

Antes de mais nada convém notar que como todas as nossas formas populares de conjunto das artes do tempo, isto é cantos orquêsticos em que a música, a poesia e a

¹ Maria Ignez Novais Ayala é professora da Universidade Federal da Paraíba. Coordena a pesquisa do projeto integrado *Literatura e memória cultural: fontes para o estudo da oralidade*, do Laboratório de Estudos da Oralidade do Curso de Pós-Graduação em Letras da UFPB.

dança vivem intimamente ligadas, coco anda por aí dando nome pra muita coisa distinta. Pelo emprego popular da palavra é meio difícil da gente saber o que é coco bem. (ANDRADE, 2002, p. 346).

Essa confusão do que vem a ser coco já se aplicou ao samba e a outras manifestações que popularmente eram confundidas com maxixe, moda, tango, catira, martelo, embolada. Mario explica:

Coco também é uma palavra vaga assim, e mais ou menos chega a se confundir com toada e moda, isto é, designa um canto de caráter extra-urbano. Pelo menos me afirmou um dos meus colaboradores que muita toada é chamada de coco. Os tiradores desses cantos são chamados de “coqueiros”. (ANDRADE, 2002, p. 346).

Dessa forma, percebemos que criar um conceito para a palavra coco pode ser complicado, porém selecionamos algumas características que o autor identificou em suas análises que poderão servir de base para nosso estudo.

O coco ora é dançado ora não. Sob esse ponto-de-vista me parece que ele tem uma ascendência aproximada das rodas coreográficas portuguesas para adulto.

[...]

Nos contra-sensos de texto popular, que parecem à primeira vista surgirem unicamente da precisão de rimar, uma análise mais carinhosa percebe sutilezas, irônicas, sexuais etc. muitas feitas admirabilíssimas.

[...]

Não tem texto obrigatório nem entrecho determinado. Isso nos cocos é comuníssimo [...] Muitas vezes as estrofes solistas são absolutamente “ad libitum”.

[...]

Pela construção dos primeiros textos de cocos imaginei que eram literários e não populares. [...] Não só as rimas se multiplicam e a oitava assume uma formação quase inteiramente erudita, como inda o solista se compraz em rimar com a deixa do coro. Isso é comum nos cocos e de habilidade grande. (ANDRADE, 2002, pp. 347, 349, 351-52).

Percebemos nessas constatações a influência portuguesa, que se dará não só nas rodas, mas também no acompanhamento das melodias através dos instrumentos típicos, bem como no texto, como veremos mais adiante. Sobre isso, é importante lembrar que para Mario a música folclórica do Brasil afluou a partir da deglutição antropofágica desses elementos portugueses, bem como ameríndios, africanos e espanhóis, seja na forma de cantar, de dançar, de se utilizar de recursos próprios dessas culturas. Da mesma forma que o autor verificou algumas sutilezas irônicas, nos textos populares vamos procurar notar isso no texto da ópera. A questão da improvisação dentro dos cocos pode ser comparada com a forma de embolada que também não apresenta um texto obrigatório, falaremos sobre isso no momento oportuno. Quanto à questão do solista rimar com a deixa do coro, parece se aproximar de uma forma de diálogo entre ambos. Vamos continuar verificando as impressões de Mario.

O autor percebe influências portuguesas, africanas e ameríndias nos cocos analisados e explica que alguns refrãos de cantos europeus passaram a ser estrofes nos cocos. Ele acrescenta que alguns neumas, como por exemplo “tum-tum”, podem ser de alguma cantiga portuguesa e aparecem nos cocos como africanas, mas quando surgem expressões como “oh Yaya”, “olé”, “lêlêlêlê”, “oh lililô”, “seu mano”, “oh mana” se aproximam de processos ameríndios.

[...] Ora o que é refrão em Portugal virou estrofe aqui no Nordeste. Além de aparecer nesse coco pernambucano, vem noutro do Rio Grande do Norte, me dado por Antônio Bento de Araujo Lima a quem devo a revelação de todos estes cocos se não trazem indicação de outro Estado.

[...]

Outra coisa que inda aproxima bem os cocos do canto português é o emprego mais frequente dos neumas silábico-musicais.[...] Nas outras formas de cantos populares brasileiros o neuma escasseia muito. Quando aparece, muitas feitas é de sílabas africanas e não portuguesas. No coco o neuma português volta inteiro ou apenas deformado.

[...]

E mesmo essas exclamações de ligação “seu mano”, “ôh mana” podem ser filiadas a processos europeus. Porém já na forma de entremeiar refrãos, exclamações de ligação etc. no texto, noto um parentesco muito próximo de processos ameríndios particularmente e de processos que apareciam nas cantigas bilíngues afro-portugas. [...] Isso ainda é mais constante na poética ameríndia do Brasil. (ANDRADE, 2002, pp.353 e 355).

Mario fica encantado diante de tanta habilidade e virtuosidade literária com que os cocos são construídos. Uma característica que ele verifica em seus estudos é as constantes intercalações de “oh”, que para ele, servem para encher a métrica musical dos cocos.

Coqueiro não se atrapalha. Criou um pequeno grupo de palavras, fixadas pelo uso, e que emprega-as para encher a métrica musical. Outras por pura fantasia. Nesse grupo está o “Oh” que vimos no último documento. Outra palavra corrente pra essa função musical é o “Olhe”, o “olha”. (ANDRADE, 2002, p.361).

Vamos procurar no texto da ópera se o autor utiliza essa técnica para encher a métrica musical, pois isso é muito comum em cantigas populares. Tantos exemplos curiosos, o autor percebe ainda, uma construção muito importante que lhe chama atenção, é a questão do diálogo entre coro e solo.

Às vezes, a dialogação leva os cocos à forma curiosa de além de possuírem estrofe solista, o refrão ser diálogo pra solo e coro, que nem no caso do “Oh lililiô, Boi Tungão”, e outros. [...] Também quanto aos metros, a variedade é boa. Se a redondilha abunda, não é exclusiva e vem as mais das vezes cortada por refrãos. O tetrassílabo também é frequente. Observem este coco dialogado pernambucano

- Mulher, não vá(bis)!

Mulher, você não vá lá!

- Marido, eu vou (bis)!

Que papai mandou chamar.

[...] A união do tetrassílabo à redondilha se manifesta já como uma tradição do coqueiro e o leva a virtuosidades. (ANDRADE, 2002, p.362).

De fato, como vimos anteriormente, àquela característica do solista rimar com a deixa do coro poder parecer com uma forma de diálogo, se confirma nessa análise que Mario fez do coco *Mulher não vá*, percebemos o diálogo dentro do texto, provavelmente a presença do coro esteja na repetição do refrão. Sobre isso, finalmente, o autor chega a conclusão de que a principal característica, a mais original e, por isso, específica do coco é o diálogo entre solo e coro. Ele percebe a importância da parte coral e acrescenta:

E pela variedade com que o coral se manifesta nele se vê que tesouro ele oferece pros nossos compositores desenvolverem não só em música vocal como instrumental também. [...] É curioso de pôr reparo que no caso dos refrãos grandes, ele é que faz a expressão musical da peça, ele é que ambienta musicalmente a psicologia do texto. [...] Na verdade, o importante no coco é a parte coral. [...] no

coco o coro assume por assim dizer uma função litúrgica, é imprescindível. [...] Nos refrãos expressivos dos cocos e mesmo nas estrofes de alguns os nossos compositores têm muito que estudar e muito de que se aproveitar, se quiserem normalizar na música artística, uma expressividade musical psicológica de caráter brasileiro. (ANDRADE, 2002, p.365).

Diante disso, vamos procurar identificar no texto da ópera a marca do diálogo entre coro e solo, bem como algumas dessas características do coco para verificar a influência dessa forma poético-musical do folclore rural na produção do libreto.

3 METODOLOGIA

O nosso objeto de estudo será o libreto de Pedro Malazarte, ópera cômica em 1 ato, texto de Mario de Andrade e música de Mozart Camargo Guarnieri. Essa ópera foi composta em 1932. Pretendemos verificar no texto de Mario a forma de diálogo entre coro e solo que o autor identificou como a propriedade mais original do coco bem como outras especificações dele que estudamos. Iremos realizar pequenos recortes dos trechos da ópera que apresentam essas semelhanças para podermos analisá-las. Para isso, tomaremos como base os estudos realizados pelo autor acerca dos cocos, e assim, verificaremos sua influência na obra.

4 ANÁLISE

Como vimos, popularmente, coco é um conceito vago, que pode designar muita coisa, como uma moda ou uma toada, mas a forma mais original dele é o dueto de solo e coro. Essa característica será nosso foco principal e à medida que for surgindo outras possibilidades tentaremos aplicar as demais particularidades do coco. Nesse momento é interessante saber como surgiu nosso objeto de estudo, o texto da ópera.

Em *O Tempo e a Música*, Guarnieri conta em um interessante depoimento a Eurico Nogueira França publicado no Correio da Manhã de 25 de maio de 1952, ano que a ópera foi levada à cena pela primeira vez, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, como surgiu a ideia de fazer uma ópera:

Na casa de Mário de Andrade em 1928, ele, Lamberto Baldi e eu conversávamos, quando surgiu a ideia de uma ópera nacional. Mário ficou assanhado e, três dias depois, me deu o libreto pronto. Principiei a estudá-lo e a escrever a música, mas logo cheguei à conclusão de que as minhas forças de compositor ainda não alcançariam o objetivo visado. Pus fora o trabalho feito, mas prossegui ruminando o assunto, até que, em 1930, fiz nova investida. Os resultados, porém, não se modificaram, e dessa tentativa conservei apenas o tema da janta, que é o mesmo da abertura da ópera. O mesmo processo de ruminação do argumento e o exame de melhor maneira de realizá-lo musicalmente me tomaram todo o ano de 1931, até que me senti com forças de pôr as mãos à obra. E tudo correu então fluentemente. Iniciando Pedro Malazarte a 1º de janeiro pude concluí-lo a 6 de fevereiro de 1932. (GUARNIERI, 2001, p. 386; 387).

Em carta a Manuel Bandeira, Mario de Andrade conta sobre o texto apresentando um breve resumo da ópera e deixando claro qual é o seu interesse:

Falar nisso COMUNICO-VOS que escrevi o libreto de uma ópera!!! Sobre isso até careço consultar você. Tomei um passo do ciclo de Malazarte, coisa pouco conhecida e creio que só mineira, está no Lindolfo Gomes, e fiz 2 dias pra caso urgente um libretinho-merda de ópera-cômica em um ato. Malazarte flerta uma dona casada, de fato só para bispar a janta boa dela. Ela é baiana, mora em Sta. Catarina casada com um alemão. Ele foi na cidade vender o mate dele e a cena está só com a baiana pondo a janta na mesa pro namorado que vem. Está inquieta esperando, e abre a janela entra uma rajada de coro (pretexto para aproveitar o coro do Baldi, a ópera vai ser cantado no ano que vem). É uma ciranda pedindo para dançar na casa. Ela manda o pessoal dançar no vizinho e põe o resto na mesa: caninha do Ó, língua do Rio Grande, doce de bacuri, tacacá com tucupi (Nem um só doce baiano só pra moer). Ciranda amazônica passando por baiana em Santa Catarina. Ciranda vai e assim fica perto entrando intermitentemente na ópera. Está claro que o meu interesse é fazer um espetáculo musical bonito, movimentado, cheio de possibilidades musicais e coloridas, nada mais. (ANDRADE, 1967, p. 263; 264).

É interessante notar que o interesse do autor em fazer um “espetáculo musical bonito”, pode ser uma pista para a inserção dos cocos na ópera, uma oportunidade para utilização dos recursos que eles podem oferecer como a dança, o diálogo entre coro e solo, bem como mostrar as características da fala popular presente nos cantos dos coqueiros. No *Ensaio* ele deixa claro que “o canto nacional apresenta uma variedade formal que sem ser originalidade dá base vasta prá criação artística de melodia acompanhada.” E acrescenta quanto a formas corais “possuímos nos reisados e demais danças dramáticas, e nos cocos muita base de inspiração formal. Nos cocos então as formas corais variam esplendidamente.” Ele insiste no valor do coral e afirma “musicalmente isso é obvio.” (ANDRADE, 1962, p. 63).

A carta prossegue expondo uma autocrítica e falando um pouco do músico, além disso, consultando Bandeira qual título fica melhor para a peça, já que Graça Aranha também escreveu uma ópera sobre Malazarte:

Meu texto não tem nada que valha por si. Os versos são bestas, sem nenhuma correção. O caso é que vale a musicalidade. Músico: Mozart Camargo Guarnieri, 21 anos, modesto, brasileiríssimo, inteligente. Obra da mocidade para ele. Isso não tem importância nem meu texto. O caso de consulta é o nome da peça. “Malazarte” só, fica Graça Aranha. “Uma de Malazarte”? “Pedro Malazarte”? Escolha. (ANDRADE, 1967, p. 264).

O nome escolhido para a peça então foi Pedro Malazarte. Vamos verificar o caráter musical da ópera através dos cocos. Notamos logo no início da ópera que a personagem Baiana apresenta um coco dialogado pernambucano:

A Baiana sozinha afobada, traz uma compota de bacuri. Na mesa já tem uma língua do Rio Grande, uma garrafa de caninha do O'. Baiana olha o relógio, dá um saltinho satisfeita e cantarola:

Mulher não vá
Mulher não vá
Mulher você não vá lá
Marido eu vou
Marido eu vou
Que papai mandou chamá.

Espia pela janela fechada. (essa cantiga cantarolada pode ser interrompida às vezes pelos arranjos e afobação inquitada da moça). Vem dar um arranjo na mesa. Volta a espiar pela janela. Olha o relógio. [...] (ANDRADE, 1932, p.8).

Nesse pequeno trecho é possível verificar como a “dialogação” leva o coco à forma curiosa. No canto da Baiana, a repetição dos versos “Mulher não vá” e “Marido eu vou” apresenta uma forma responsorial muito própria das partes coral. Percebemos a presença de substantivos concretos (mulher, marido e papai), do advérbio “não” sendo intensificado nos três primeiros versos e com o verbo “ir” no modo imperativo, dando a impressão que o marido não deseja que a mulher se dirija a algum lugar, representado pelo advérbio “lá”, confirmamos isso pela assonância das vogais “a” e “e” em “vá” e “mulher” que deixam a fala do marido mais marcada, enfatizando na 2ª pessoa do singular com o verbo no imperativo negativo, “mulher você não vá lá”, a partir do quarto verso ocorre uma passagem para a 1ª pessoa demonstrando um diálogo entre o marido e a mulher que em resposta utiliza o verbo “ir” na forma indicativa complementando com uma oração restritiva. Notamos a fragilidade da mulher em responder a ordem do marido pela assonância das vogais “i”, “o” e “u” e da aliteração em “n” e “m” por emitirem sons nasalados que geram um clima de angustia, melancolia, etc. Como vimos anteriormente em *Os cocos* Mario chamou atenção para essa peça, por ter verificado a questão do diálogo. No trecho a seguir, encontramos mais um exemplo dessa marca:

CORO

Senhora dona de casa
Abra a porta, deixa entrá!
Ciranda veio de longe
Na vossa casa dançá!

BAIANA

Vão dançá no vizinho, gente!
Aqui não pode não!

CORO

Vamos dançá no vizinho
Aqui não se tem licença
Quando marido tá longe,
Mulher tá de abstenença!

Risadas. Assobios. Baiana bate a janela pro côro. Êste se afasta e intermitentemente se escutará o canto dele. Baiana faz um gesto de libertação. Volta arranjar tudo. Vai na cozinha e traz uma terrina de tacacá com tucupí. Vai olhar pela janela, dá um pulo de contente e abre a porta. (ANDRADE, 1932, p. 8; 9).

Nesse pequeno diálogo entre coro e solo percebemos na fala do Coro, termos populares como as formas de tratamento “Senhora” e “vossa”, pelo adjetivo “dona de casa” sabe-se qual é o trabalho da Baiana. O coro se apresenta como “Ciranda” utilizando o verbo “vir” na 3ª pessoa do singular do modo indicativo e o advérbio de lugar “longe”, com o propósito de dançar na casa dela, como é possível verificar no uso do verbo no imperativo em “Abra a porta, deixa entrá!”. A Baiana está à espera de Malazarte, por isso ela não deseja receber a Ciranda em sua casa, ao usar o verbo “ir” no modo imperativo, vamos perceber um tom de impaciência intensificado pelo emprego da interjeição “gente!” em “Vão dançá no vizinho, gente!”, que será justificado pelo uso do advérbio de lugar “aqui” e o de negação “não” juntos do verbo “poder” no modo indicativo mostrando que na casa dela não pode dançar. O coro enfatiza com os advérbios “quando” e “longe” referentes ao substantivo

“marido”, uma possível explicação por não serem recebidos pela mulher, que segundo o coro, está de “abstinência”. Esses últimos versos do coro nos remetem aquela característica do coco que ao analisá-los de uma forma mais carinhosa, como afirma Mario, percebem-se sutilezas irônicas, sexuais, etc.

De fato, percebemos no diálogo entre coro e solo a importância da parte coral, como Mario de Andrade esclareceu em seus documentos que o coro assume no coco uma função litúrgica e até por vezes uma função temática. No artigo *A literatura dos cocos*, o autor afirma que é comum nos cocos entrar o assunto do dia, nesse pequeno resumo que o autor apresenta para Bandeira podemos verificar isso, e percebermos na conversa entre as personagens o que aconteceu naquele dia:

Malazarte de preto, cheira a janta e – Como eu gosto de você puxa! (Malazarte é almofadinha na roupa. Camisa de esporte aberta no peito, roupa preta, sapato branco, boné xadrez). – Você de preto! - Meu pai morreu trás ante ontem etc. Vem carregando um gato e uma folha-de-porta, herança do pai com que pegou o gato. Mal senta pra jantar, voz do barítono no longe. O alamão! Ela esconde as comidas e Malazarte pelo esteio de pinheiro tosco, sobe na tesoura da casa, no alto. Alamão vendeu o mate por 20 contos e quer jantar. Baiana traz feijão e a língua do Rio Grande. Alamão vê a folha-de-porta. – O que é aquilo? Ela se assusta e Malazarte cai do alto sobre uns fardos de algodão ad hoc. (ANDRADE, 1967, p. 263).

Quando selecionamos algumas características dos cocos, vimos a questão da liberdade nos versos e do improvisado que nos levaram a crer se aproximar de uma forma rítmico-melódico de construir estrofes conhecida como embolada. Aliás, há uma grande variedade de modalidades de cocos como coco-de-ganzá, coco-de-praia, entre tantos outros o coco-de-embolada.

O canto dos coqueiros pode aparecer também em forma de embolada, sobre isso, no documento *O turista aprendiz* Mario explica:

Não se trata do verso “nonsense” feito pra dar habilidade rítmica. É um painel de sonho que passa, feito de frases estratificadas, curiosas como psicologia, [...] às quais se juntam verbalismos, frases tiradas do trabalho cotidiano, do amor; referências aos presentes e aos acontecimentos do dia; desejos, ânsias... Todos os coqueiros são assim. (ANDRADE, 2002, p.373).

Nesse recitativo de Malazarte percebemos essas características típicas dos coqueiros, vamos indicar como aparecem no texto:

ALAMÃO

- Companheiro, companheiro antes que eu me zangue me fale depressa quem que você é! (ANDRADE, 1932, p. 13).

MALAZARTE (toma a palavra e canta o recitativo e embolada)

Eu?... eu...

Sou Malazarte, minha parte é em toda parte,

Minha terra é em toda terra

Que erra a serra da minha arte.

Trailailai! Sou Barzabum

Chinfrin xodó forrobodó

Doborrofó doxó frinchim

Tupim-niquim bonjour banzai!

Nessa apresentação percebemos uma linguagem tipicamente interiorana como o termo “Barzabum” que podemos associar com a figura do belzebu, além das sucessões de palavras associadas pelo seu valor sonoro que geram uma dicção complicada como “xodó”, “forrobodó” “doborrofó” “doxó” “frinchim” e o uso de palavras de outros idiomas como o “tupim-niquim” do Brasil, o “bonjour” da França e o “banzai” do Japão mostrando que Malazarte está presente em vários lugares, ou seja, ele é onipresente e multicultural.

E aos 3 meses fiz seis vezes
Minha mãe se admirá.
Diz que eu queria
(Era inocente!) ver a perna
Da mais terna das priminhas
Que é sobrinha do papá.
Não ria não seu Alamão!
Eu sou assim, seu Serafim!
Quem dá o que tem, minha Bembem,
Não busca sarna pra coçá.

Malazarte relembra um episódio de sua vida que nos remete aquela peculiaridade dos cocos em trazer sutilezas sexuais, presente no quarto e quinto versos. Percebemos esse fato em *Macunaíma* que teve uma sexualidade muito precoce. Verificamos ainda, a referência aos presentes se dirigindo ao Alamão, utilizando “seu Serafim” e a Baiana provavelmente pelo termo “minha Bembem”.

Corrifus Pingus
Taura sem eira nem beira
Nunca vi segunda-feira
Que meu mês só tem domingos.
Trailailai!
Ganho no ofício
De acabar com todo vício
Digo aos homens: Deixai disso!
Digo às Donas: Trabalhai!

Sobre o trabalho cotidiano entendemos o caso de Malazarte como um adepto da preguiça, seu ofício é a malandragem, a vadiagem, a esperteza, ao afirmar que possui apenas em seu mês os domingos, dia da semana destinado para o descanso, vamos perceber também certo machismo quando ele diz aos homens “deixai disso” e às mulheres “trabalhai”.

Por isso mesmo
Ninguém viu o que vi hoje:
Enxerguei daquela altura (aponta onde estava)
A Baiana te esperá.
Diz que eu queria
Aprender como se trepa
Bobo é quem cai e se estrepa
Já sou dunga pra trepá.
Não ria não seu Alamão, etc...
Sou Malazarte, etc...
(ANDRADE, 1932, pp. 13; 14).

Enfim, Malazarte insere no recitativo o acontecimento do dia, contando o que aconteceu antes da chegada do alemão, confirmando assim, as peculiaridades utilizadas pelos

coqueiros como Mario observou em seus estudos. Nos últimos versos chama atenção o trecho “Não ria não seu Alamão” que se transformou em um refrão.

Seguindo o libreto vamos encontrar a interjeição “oh”, que segundo o autor, serve para encher a métrica musical, bem como a exclamação de ligação “seu mano”, que como vimos podem ser filiadas a “processos europeus”, porém na forma de “entremeiar refrãos” é notado um parentesco muito próximo de “processos ameríndios” particularmente e de processos que apareciam nas “cantigas bilíngues afro-portugas”, vamos verificar no libreto esses processos que o Côro apresenta:

CÔRO

Caçador qué pegá o Carão,
 Carão é passo bom, ôh, seu mano!
 A Ciranda não há – de deixá!
 [...]
 Caçador está lá fora
 Oh! seu mano
 Não pode Carão pegá
 [...]
 Caçador, caçador
 Matador de carão.
 O carão morreu,
 Oh seu mano,
 Ciranda ficou
 Sem consolação!
 (ANDRADE, 1932, pp. 16;19).

Percebemos no canto do coro uma narrativa com três personagens principais, o Caçador e a Ciranda (substantivos concretos) e o Carão (substantivo abstrato), um quarto personagem, que parece está escutando a história, pode ser representado pela expressão “oh, seu mano!” Notamos que o Carão é a presa que o Caçador deseja capturar, porém a Ciranda tem como objetivo não permitir que isso aconteça. Parece um jogo ou uma brincadeira. Os dois tercetos apresentam assonância nas vogais abertas “a” e “e” sempre que os versos estão se referindo ao Carão dando a impressão de liberdade, o Caçador é aquele que tira a liberdade que pode ser associado pela aliteração das consoantes oclusivas “k”, “d”, “t” que bloqueiam a passagem do ar na emissão do som vocal. Vamos notar através dos sons nasais aliteração em “n” e “m” que imprimem a ideia de melancolia, tristeza por parte da Ciranda devido a morte do Carão. Essa narrativa apresentada pelo coro, conhecida popularmente como *Cordões de Bichos*, é uma brincadeira muito comum no Nordeste, porém mais intensa na Amazônia. Mario assistiu a esse cordão, no Solimões, no lugarejo de Caiçara, em 1927, conta que “os dançarinos se vestiam de animais, aparecia a Caipora, também ocorrente no atual Bumba-meu-Boi nordestino, usavam máscaras caracterizadoras do bicho imitado, o tapir, o jaburu.” (ANDRADE, 1982, p. 40). Assim, o Carão é uma representação de um bicho que dança no meio da roda de ciranda, o Caçador fica do lado de fora tentando pegá-lo, como verificamos no texto.

Um fato curioso que notamos no libreto é que o diálogo entre Coro e Solo se dá somente quando a solista é a personagem Baiana. Em um trecho da ópera o personagem

Alamão questiona a Baiana acerca da presença do Côro, mas não chega a dialogar com ele diretamente.

ALAMÃO

- Uai, que côro é esse, mulher?

BAIANA

- É gente da rua dançando a ciranda.

ALAMÃO

- Abra a janela pra gente escutar!

(ANDRADE, 1932, p. 16).

Quando a obra se aproxima do fim o canto da Baiana toma forma de dueto, com modinha e coro, a parte coral recebe um refrão fixo que é executado ao término de cada estrofe cantada pela solista. Na carta a Manuel Bandeira em resumo Mario conta que Alemão “obrigou a mulher a cantar uma modinha, solo de soprano, acompanhamento de viola (instrumental, orquestra de camara) e refrão de côro do palco.” (ANDRADE, 1967, p. 264). Mas parece que houve uma mudança, pois no texto aparece uma indicação do uso do violão como instrumento de acompanhamento.

BAIANA (vai buscar o violão, senta na rêde do fundo, se tiver rêde, ou numa tripeça primeiro plano à direita. Cada vez, que ela ponteia o refrão intrumental da modinha, o côro entoa o refrão sempre o mesmo):

REFRÃO DO CÔRO

Ciranda vai chegando

Pru morde do carão

O bicho morreu de suto

Agora é uma sombração

Ninguém não olha prá trás

Quando viaja no sertão.

BAIANA

- Morena! Sultana! Que eu fui pra Goiás

Campear no garimpo o que a terra escondeu

Teus olhos, morena, campearam meus olhos

Diamante é você, o achado sou eu.

(ANDRADE, 1932, p. 20).

Em *Danças dramáticas do Brasil* Mario expõe algumas observações acerca das festas populares, de modo especial da participação das Cirandas. Ele observa exatamente o refrão do coro que acabamos de vê na ópera.

Foi então que entrou na roda o “Bicho”, que nessas alturas do Solimões era o carão. Lenta, tristonhamente entoaram esta melodia:

Coro: - Ciranda vem chegando,

Por morte do carão!

Só pude pegar o refrão. Assim mesmo não posso garantir cantassem “por morte do” e não “por morde do” (“por amor de”, “por causa de”), tanto mais que qualquer dessas lições servirá, quer como deploração profética do coro pois que o carão vai morrer, quer como indicando que a Ciranda vai partir, vai-se embora (“Bem: vou chegando”, diz frequentemente o nosso homem do povo pra significar “Bem: vou partir”).

(ANDRADE, 1982, p. 45.).

O autor percebeu ao final dessa apresentação que as pessoas partiam entoando a melodia tradicional da “Ciranda, Cirandinha”, provavelmente Mario se aproveitou desse

episódio e o inseriu no libreto da ópera para finalizá-la, e um detalhe curioso que o autor chama atenção no *Ensaio* acerca da questão da musicalidade:

É sobretudo com a riqueza moderna em que a voz pode ser concebida instrumentalmente, com puro valor sonoro. [...] E em boca-fechada obtém efeitos duma articulação e fusão harmônica absolutamente admiráveis. (ANDRADE, 1962, p. 63).

Vamos observar tudo isso no libreto:

ALAMÃO

- [...] Agradeça também mulher.

(O côro em boca fechada, repete em pianíssimo, muito longe o tema “Ciranda Cirandinha”).

Ciranda Cirandinha
Vamos todos virandar,
Vamos dar a meia volta,
Volta e meia vamos dar.
Ciranda cirandinha
Vamos todos cirandar!

BAIANA

-Deus lhe pague!

MALAZARTE

-Bem. Vou chegando!

Adeus, gente boa!

(ANDRADE, 1932, p. 25).

Assim, a noção trabalhada aqui de coco buscou verificar como sua principal característica, o diálogo entre coro e solo, se manifestou no texto da ópera influenciando Mario de Andrade na sua composição. Verificamos no texto que assim como os cocos alguns trechos da obra apresentam formas curiosas como a citação do coco dialogado *Mulher não vá*, em que a presença do Côro está na forma responsorial do refrão, a marca desse diálogo na interação do Côro com a solista Baiana, presente em toda a ópera, a forma de embolada no discurso de Malazarte que traz um apanhado de características típicas dos cantadores de coco “os coqueiros” além das representações culturais encontradas nos refrãos do coro mostrando a importância da parte coral na peça.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como foi visto nesse estudo coco tem como característica mais original o diálogo entre coro e solo. Percebemos no texto analisado a presença dessa marca em trechos importantes da obra, além disso, verificamos como coco assume formas curiosas no texto e como suas peculiaridades foram muito bem utilizadas pelo autor. Finalmente, esse estudo permitiu reconhecer como essa forma poético-musical do folclore rural influenciou Mario de Andrade desde a escolha dos cocos inseridos na obra até a presença do Côro representando o povo, representando a cultura popular através das cirandas e intensificando o valor da forma coral encontrada neles. Jorge Coli, especialista em ópera ao estudar sobre os textos de música escritos por Mario de Andrade afirma “autor fascinado, ele também, pela ópera. Mais ainda,

Mário de Andrade voltava-se para questões sobre os sentidos que a cultura podia atribuir aos sons musicais, numa preocupação bem distante dos formalismos, tão presentes ao longo do século XX”. (COLI, 2003, p. 10). O interesse de Mario de Andrade em fazer um *espetáculo musical* foi alcançado pela utilização dos cocos na ópera e dos recursos linguísticos.

Terminamos esse estudo chamando atenção para os vínculos entre palavra e música, de modo especial dentro das óperas. Jorge Coli nos dá um exemplo muito curioso presente em *Capriccio*, de Richard Strauss:

Em meio aos personagens, há um poeta, um compositor e uma condessa. O amor da condessa é disputado pelos dois artistas. Eles empregam, cada um, sua arte própria para seduzi-la. O poeta escreve um soneto, que é recitado. Seu rival logo põe em música, e o canta. A condessa, comovida, reflete assim:
 “Foi através das palavras que ele encontrou a chave para sua música? A música estava prenhe, aguardando para cantar os versos e abraçá-los? Nossa linguagem foi sempre possuída pelo canto ou é a música que extrai seu sangue vital das palavras? Uma sustenta a outra, uma precisa da outra. Na música, as emoções clamam pela linguagem. Nas palavras, existe uma ânsia pela música e pelo som.” (COLI, 2003, p. 13).

Coli considera este o momento mais sutilmente vertiginoso da história da ópera, o momento que o personagem revela a essência de que é feito, e conclui, “ele é um ser feito de palavras, de música e de teatro”. (COLI 2003, p. 13). Assim como percebemos nos cocos, uma dança que reúne poesia, música e teatro.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mario de. **Os cocos** / Mario de Andrade; preparação, ilustração e notas de Oneyda Alvarenga. – Belo Horizonte, MG: Itatiaia, 2002.

_____. **Danças dramáticas do Brasil** / Mario de Andrade; edição organizada por Oneyda Alvarenga. – 2. Ed. – Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.

_____. **Cartas a Manuel Bandeira** / Mario de Andrade; prefácio e notas Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Ed. de Ouro, 1967.

_____. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1962.

_____. **Pedro Malazarte ópera cômica em 1 ato texto de Mario de Andrade música de M. Camargo Guarnieri**, Ricordi – São Paulo, 1932.

AYALA, Maria Ignez e AYALA, Marcos (Orgs.). **Cocos: alegria e devoção**. Natal: Editora UFRN, 2000.

COLI, Jorge. **A paixão segundo a ópera**. – São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2003. – (Debates; 289)

GUARNIERI, Mozart Camargo. **Camargo Guarnieri: o tempo e a música** / Flavio Silva, organizador. – Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001.

ANEXOS



Figurinos para a Ópera. Fonte: Arquivo Camargo Guarnieri (ACG)



Mario de Andrade, Lamberto Baldi e Mozart Camargo Guarnieri. Fonte: ACG